

## El soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica

Hernán Sánchez M. de Pinillos  
University of Maryland, at College Park

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 221-246]

Una vez más, uno de los mejores sonetos en lengua española<sup>1</sup>:

ALGUNOS AÑOS ANTES DE SU PRISIÓN ÚLTIMA ME ENVIÓ ESTE EXCELENTE  
SONETO DESDE LA TORRE

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos, 5  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta, 10  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora,  
pero aquélla el mejor cálculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora.

En una de las primeras lecturas pormenorizadas del poema, se preguntaba Luisa López Grigera<sup>2</sup> por el método de interpretación desde el que leer el soneto de Quevedo y en general la poesía áurea. Una pregunta

<sup>1</sup> Según la versión impresa, de 1648 en la edición crítica y anotada de Alfonso Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, pp. 314-316.

<sup>2</sup> El soneto ha sido objeto de numerosos estudios: Bell, 1984; López Grigera, 1987; Bravo, 1995; Villanueva, 1995; Carreira, 1997.

crucial, sin duda, que condiciona decisivamente el alcance y la pertinencia de la lectura. La respuesta que adelanta López Grigera a la pregunta metodológica tenía intención polémica en el momento de proponerse pero es hoy ampliamente aceptada en los estudios quevedianos. Anticipo parcialmente su respuesta y conclusiones, para luego proponer una lectura que la confirma y complementa desde un análisis fenomenológico.

López Grigera lee el soneto desde la metodología de la estilística romance, vale decir, de la aplicación de la lingüística de Saussure al análisis de textos poéticos, pero rebate ciertos aspectos de fondo de ese método desde el campo de los estudios retóricos. Este revisionismo de la estilística romance a partir de los estudios retóricos subvertiría uno de los supuestos centrales de la estilística: el concepto de la poesía como «expresión de la personalidad del poeta». Si bien López Grigera no lo dice explícitamente, parece insinuar con esto que la estilística romance (en particular la de Leo Spitzer, a la cual alude) entendería tal «expresión de la personalidad» como un fenómeno espontáneo, original, natural, no sujeto a normas, «libre» en este sentido, quizás inconsciente, quizá fatal, de la objetivación poética del «yo» que escribe el poema, y tal «expresión» como algo consubstancial a ese «yo» cuya interioridad apriorística (su «personalidad») se objetivaría en sus poemas. López Grigera rechaza este supuesto y sustenta su interpretación —de manera convincente— mostrando cómo todas las dimensiones estilísticas del soneto están normadas en los tratados de retórica, bien conocidos en el mundo literario de la España del siglo xvi y xvii.

López Grigera muestra detalladamente la sujeción de los aspectos cruciales de la composición del poema a las normas establecidas en uno de los tratados de retórica de Hermógenes: (1) *El aspecto fonético (vocalico)*: la abundancia numérica de las vocales *a* y *o* no sólo en el soneto en general sino además, y significativamente, —pues también lo prescribe Hermógenes—, en los finales de palabras. (2) *El aspecto morfológico*: el uso preponderante de las formas nominales de los verbos también está prescrita por Hermógenes para la composición de piezas literarias de un estilo que este retórico llama *semnotes*, en latín *dignitas* o *auctoritas*, y que López Grigera traduce como «gravedad»; (3) en concordancia con estas dos constataciones estilísticas, López Grigera comprueba en *el análisis semántico del léxico* el uso igualmente consciente, deliberado, y prescrito por la retórica, de vocablos cultos, en armonía asimismo con el estilo «semnotes» al que pertenecería este soneto. El análisis detallado de López Grigera muestra toda la variedad específica de este léxico culto que ayuda a generar la «gravedad» estilística del soneto: se trata de cultismos recientes —barrocos— o relativamente recientes —renacentistas—, de vocablos infrecuentes en el uso de la lengua general y en el habla de Quevedo en particular, de un léxico centrado en campos semánticos de actividades humanas privilegiadas —lectura, comunicación espiritual, música—, y de un léxico filosófico-estoico; (4) al análisis del sistema vocálico, de la morfología, de la semántica del léxico, López

Grigera agrega *el análisis ceñido de la sintaxis*, y encuentra que también ésta se adecúa al estilo «semnotes» que exige el tema culto y grave del soneto: «[H]ay período, pero no ofrece dificultad alguna, los miembros son de muy parecida extensión, es decir, que hay isocola, pero no tienen paralelismo. Al contrario, parecería que se rehúye toda forma paralelística»<sup>3</sup>. El uso de *isocola* sin paralelismo concuerda significativamente con otro rasgo de la sintaxis decisivo para la recta comprensión del soneto: «Hay una permanente variación: ninguna estrofa tiene la misma estructura sintáctica». Y luego, «hay que advertir que esta movilidad, esto que llamaríamos perspectivismo sintáctico, se da también en el sujeto», pues éste cambia en cada estrofa: yo (primer cuarteto), mis libros (segundo cuarteto), imprenta (primer terceto), y hora (segundo terceto). (5) La constatación de que los sujetos de los cuartetos son personales e individualizados, mientras los de los tercetos son generales lleva a López Grigera al análisis igualmente esclarecedor de lo que, siguiendo los tratados de retórica, se llama *dispositio*: los cuartetos presentan el ejemplo, los tercetos la sentencia; dicho en términos de la retórica, los cuartetos proponen la *quaestio finita* del soneto, los tercetos la *quaestio infinita*.

De los críticos que han interpretado este soneto, y entre los que destacan James O. Crosby, Steven M. Bell, Darío Villanueva y Antonio Carreira, López Grigera es el único que ofrece un análisis realmente orgánico en el que el «contenido» y la «forma» son correlacionados; es decir, un análisis en que el sentido del soneto no queda restringido al «contenido» lógico de los versos, o incluso, a la explicación de las metáforas del soneto, sino que este sentido lógico e incluso metafórico está enriquecido, y por lo tanto calificado de manera decisiva, por sus aspectos formales (estructurales, estilísticos y retóricos) que constituyen su forma o composición, y que generan su particular expresividad.

#### DE RETÓRICA, ESTILÍSTICA Y FENOMENOLOGÍA

Antes de revisar los aportes de Bell, Villanueva, Carreira y López Grigera, propondré una lectura que desearía más básica y fundamental. López Grigera ha abierto las puertas a esa lectura y es necesario partir de ella. Se trata de una lectura insoslayable pues la determinación *estilística* (el estilo «semnotes» definido por Hermógenes) y el sistema de normas retóricas que rigen la composición del poema son esenciales para la interpretación del mismo. Y con esto retomo la pregunta que López Grigera hace al comienzo de su ensayo, a saber, cuál es la metodología que conviene invocar para leer el soneto «Desde la Torre» de una manera primordial que resulte adecuada y pertinente. Como vimos, la metodología estilística de Leo Spitzer<sup>4</sup> es un instrumento muy útil para comprender un poema (o cualquier obra literaria). Sin embargo, según López Grigera la estilística presupone un concepto del «yo», de la «per-

<sup>3</sup> López Grigera, 1987, pp. 113-114.

<sup>4</sup> Spitzer, 1948, 1980.

sonalidad», y de la «libertad» expresiva y creativa que el análisis retórico en importante medida —aunque no del todo, como mostraré en breve— desmiente. En este punto capital diverge la metodología retórica de la estilística. Dice López Grigera:

La interpretación retórica nos ayuda a comprender que no todo es expresión libre del yo, sino que dentro de unas concéntricas sujeciones impuestas por las sucesivas normas, la libertad del poeta está en establecer combinaciones legítimas, pero nuevas: dentro de viejos temas, nuevas combinaciones y nuevos modos de estructurarlos<sup>5</sup>.

Efectivamente, no se puede soslayar el análisis retórico en la interpretación de un texto poético del Siglo de Oro, pero la cuestión decisiva reside en si la metodología escogida debe servir el fin no sólo de una intelección formal, sino asimismo para comprender, experimentar y disfrutar el poema como poema. Y la lectura de un poema —que incluye, pero no se limita a sus elementos retóricos— parte necesariamente de lo que se entienda por poesía y por poema. Y la mejor respuesta a esta pregunta es, a mi juicio, la lectura fenomenológica de la poesía.

De las lecturas de Steven Bell, Darío Villanueva y Antonio Carreira, se desprende que para ellos el soneto estaría diciendo algo reductible a un lenguaje lógico-conceptual. Ya decíamos que López Grigera, sin reducir el soneto a ese sentido lógico-conceptual, hacia sin embargo una interpretación precisa de ese sentido:

La *quaestio infinita* que aquí se desarrolla es, [...] el valor de la lectura, sólo que presentando los dos beneficios que produce: el hombre en cuanto «animal político» ansía la amistad como forma, la mejor, de comunicación humana, pero también anhela la posesión, la ganancia; pues bien, la lectura le proporciona la más exquisita amistad: en el desierto, en soledad, puede practicar mejor el comercio, el mejor intercambio humano, la conversación, pero puede practicarla con almas privilegiadas, con las que la conversación se hace más estimable; pero como no siempre tenemos la oportunidad de coincidir en el tiempo y espacio con criaturas de excepción, la lectura hace posible el más apetecible de los intercambios. Este milagro se realiza por medio de la tecnología de aquellos siglos: la imprenta, primer gran medio de comunicación de masas que conoció Europa<sup>6</sup>.

Para Carreira, como para Villanueva (aunque éste último acoge ciertos aspectos de la expresividad del soneto), la dilucidación conceptual de la metáfora central del poema constituye su sentido:

La clave del poema, como bien ha visto D. Villanueva [...], está en la forma del contenido: la metáfora de la lectura como *conversación*, desarrollada en el primer cuarteto<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> López Grigera, 1987, p. 116.

<sup>6</sup> López Grigera, 1987, pp. 114-115.

<sup>7</sup> Carreira, 1997, p. 92.

Para Steven Bell, el sentido también se reduce al contenido lógico de los versos y estrofas:

The essence of «Desde la Torre» [...] is conceptual and sensorial only secondarily [...]. In effect, «Desde la Torre» unfolds in the form of a (hidden) logico-dialectical argument, as a playful juxtaposition and inversion of terms, and in fact as a denial / resolution of the antithesis life-death<sup>8</sup>.

La comprensión lógica de los versos y estrofas es absolutamente necesaria para la interpretación de este soneto, pero, desde una interpretación fenomenológica, vale decir, desde la comprensión de la poesía misma como poesía, resulta claramente insuficiente. Y, en consecuencia, el mismo sentido lógico del soneto que ofrecen estos lectores resulta parcial y, por ende, incompleto.

#### LA POESÍA DE QUEVEDO DESDE «LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA»

A diferencia de la estilística y el estructuralismo francés, que parten, ambos, de la lingüística de Saussure y de su importante distinción entre el significante y el significado, Félix Martínez Bonati propone en su libro *La estructura de la obra literaria*<sup>9</sup> una teoría de la literatura (y en particular de la poesía lírica) tomando como punto de partida la lingüística de Karl Bühler<sup>10</sup> y su descripción fenomenológica de la situación comunicativa, y del signo lingüístico como instrumento de comunicación. Martínez Bonati corrige en profundidad el modelo de Bühler y uno de los logros de esta corrección es la redefinición que hace de la lírica como género literario.

Para nuestros propósitos basta destacar la tesis central de Martínez Bonati, a saber, la tridimensionalidad del significado del signo lingüístico. El sentido de todo signo lingüístico es unitario, pero la unidad de pensamiento que éste conforma está determinado recíprocamente por los tres polos de la situación comunicativa real y concreta en que siempre y necesariamente se da: el yo que habla, el tú que escucha (o lee), y el objeto de la referencia (aquello de lo que se habla). El sentido del signo lingüístico «significa» al mismo tiempo de tres maneras esencialmente diferentes pero interdeterminadas que corresponden a las tres funciones semánticas de cada uno de los tres polos configurados en el signo lingüístico que se objetiva en una situación comunicativa particular. Estas funciones reciben el nombre de «representativa» (el signo indica o representa un «objeto» concreto, aquello a lo que el hablante se está refiriendo al producir el signo lingüístico en un acto de comunicación específico), «expresiva» (al producir el signo, el hablante expresa su interioridad de una manera concreta y relacionada con la situación en que produce el signo, del contenido representativo del mismo, así

<sup>8</sup> Bell, 1984, p. 9.

<sup>9</sup> Martínez Bonati, 1983.

<sup>10</sup> Bühler, 1950; 1980.

como de la persona a la que habla), y apelativa (el hablante produce el signo lingüístico con la intención de que el oyente comprenda no sólo lo que se le dice —el contenido indicativo o representativo del signo— sino la situación comunicativa en su integridad, que comprende, a parte de lo indicado o representado por el signo, lo expresado por el signo, y la carga o intencionalidad apelativa con que el signo es comunicado).

Quisiera recalcar dos puntos de esta teoría del signo lingüístico relevantes para nuestra lectura del soneto de Quevedo. En primer lugar, la interdeterminación de las funciones semánticas del signo lingüístico. En palabras de Martínez Bonati:

[L]a rigurosa y, para la comunicación, fundamental interdependencia de las dimensiones semánticas, se evidencia en el hecho, de que sólo a través de la dimensión expresiva se realiza la dimensión representativa. [...] Las tres dimensiones se van edificando, en compleja interdeterminación, unas sobre otras, enriqueciéndose cada una con estratos sucesivos<sup>11</sup>.

En segundo lugar, el concepto de la poesía lírica como modo literario que se extrae de la fenomenología de la situación comunicativa. La poesía lírica es una modalidad literaria en la que predomina la función expresiva del lenguaje:

Lírico sería el predominio de la dimensión expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado. [...] Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (en consecuencia estricta de estas determinaciones, y sin usar las palabras metafóricamente ni con connotación sentimental, sino propiamente) que lírica es un modo de comunicar algo en esencia *indecible*<sup>12</sup>.

Tras relacionar la poesía lírica con la expresividad del hablante que se objetiva en el poema, este teórico concluye con un comentario luminoso sobre la experiencia y la particular dificultad de leer poesía lírica:

La peculiar ceguera, mejor dicho: sordera, para lo lírico, aquella forma de incompreensión que se describe como un no «sentir» el poema, cuyo «significado lógico» (entiéndase: dimensión representativa) sí nos es claro, puede ser explicada con las distinciones precedentes. [...] Sordera para la lírica, es no-percepción de la dimensión expresiva, incapacidad de vibrar espontáneamente *en la clave de lo dicho*<sup>13</sup>.

Esto fuerza la pregunta que nos formularemos en la interpretación del poema que nos ocupa: ¿cuál es «la clave de lo dicho» en el soneto «Desde la Torre»? Ya vimos que Steven Bell, Darío Villanueva (en menor medida) y Antonio Carreira reducen este sentido a lo que Martínez Bonati, siguiendo a Bühler, llama la función «representativa» del signo que en este caso constituye el soneto. Pero tratándose de un poema, y aún

<sup>11</sup> Martínez Bonati, 1983, pp. 96-97.

<sup>12</sup> Martínez Bonati, 1983, pp. 175-176.

<sup>13</sup> Martínez Bonati, 1983, p. 176.

más, de un soneto, palabra que apunta al sentido musical, lírico propiamente, del género de decir que constituye, debemos tomar como guía el análisis estilístico y retórico de López Grigera, que apunta claramente en la dirección correcta. López Grigera muestra cómo los aspectos estilísticos del soneto siguen bastante al pie de la letra las prescripciones retóricas que Hermógenes estima idóneas para generar un estilo literario que él llama «semnotes» y que López Grigera traduce al latín como «auctoritas» o «dignitas» y al español como «gravedad». Se trataría de un estilo «grave». Pues bien, esta «gravedad» estilística del soneto es uno de sus aspectos «expresivos» fundamentales, y nos ayuda a empezar a comprender «la clave de lo dicho» en el soneto. Sigamos el análisis estilístico de López Grigera para ver si podemos avanzar en la dilucidación del sentido unitario y tridimensional de este poema como poema.

#### LA FUNCIÓN EXPRESIVA DESDE EL ANÁLISIS VOCÁLICO

Como vimos anteriormente, López Grigera hace un preciso análisis vocálico del soneto en su integridad y descubre que las vocales *a* y *o* son las que se usan con mayor frecuencia. Esta frecuencia no es la del uso normal de la lengua hablada (*parole*, según la llama Saussure) en español, hecho que delata la deliberación con que el poeta recurre a ellas en la composición del soneto. Hermógenes, como nos enseña López Grigera, agrega que en una pieza literaria del género «semnotes» deben predominar estas vocales en los finales de las palabras, lo cual López Grigera también comprueba. Este análisis me parece no sólo correcto, sino imprescindible y, por ello, parto de él para desentrañar con toda la precisión posible el sentido expresivo del poema. Es cierto que estas dos vocales son desde el punto de vista numérico las que más abundan, y es cierto que esta superabundancia es determinante estilísticamente en el sentido ya indicado. Pero no son las únicas vocales significativas del soneto en el sentido expresivo que buscamos, y aquí recorro al conteo mismo que hace este crítico. Desde el punto de vista expresivo, las vocales que generan la expresividad del soneto son necesariamente las vocales «tónicas», de las que López Grigera hace el conteo exacto. Al revisar ese conteo, resulta que la vocal tónica más abundante sería la *u*. Si a las vocales tónicas sumamos los diptongos «tónicos» destacando las vocales dominantes de éstos, las vocales tónicas en orden de abundancia en este soneto son: la *e* (13 sumando *e*, *je*, y *we* siguiendo el esquema de este crítico), la *o* (11 sumando *o*, y *jo*), la *u* (10), la *a* (8), y la *i* (con sólo 5). Si descartamos de momento la *a* y la *o* (cuyo uso estaría prescrito por Hermógenes para generar la gravedad estilística del soneto), nos quedamos con la *e* y la *u*, vocales que ese retórico no prescribe para este fin estilístico, pero cuya tonicidad es patente a lo largo del soneto. Notemos de paso que entre las vocales tónicas aquéllas que le confieren al soneto una mayor carga expresiva son las que conforman el sistema de rimas que el soneto configura. Las predominantes en este caso son

las tónicas *e* (7) y la *u* (4), seguidas de la *o* (3). La *e* se destaca particularmente por su presencia tanto en las rimas de los cuartetos como de los tercetos, es decir, en todo el sistema de rimas del soneto, lo que es significativo, como intentaremos explicar. Por su parte, la *o* adquiere relevancia expresiva por el hecho de que remata el soneto, lo que le da a éste un acento o expresividad en los tercetos y al final mismo del poema que también debemos tratar de dilucidar.

Comencemos sin embargo por destacar el valor expresivo de la *u*, decisivo en las rimas de los cuartetos, pero cuya presencia es dominante a lo largo de todo el soneto. Ya remarcamos que su uso no está prescrito por Hermógenes para generar la «gravedad» estilística. Estimo que el único modo de determinar el valor expresivo de esta vocal es a partir de los vocablos mismos. Como han remarcado todos los críticos, el soneto se centra en torno a la experiencia de la lectura. Villanueva llama la atención sobre el hecho de que la clave del poema es la metáfora de la lectura como conversación que se introduce en el primer cuarteto. Pues bien, la vocal *u* parece ser expresiva de la compleja actitud con que el hablante del poema lee los «doctos libros» y, como mostraré, de lo que está en juego en su conciencia al leer esos libros. Podemos aventurar una fisiología de la pronunciación de esta vocal: el gesto que hacen los labios al pronunciarla corresponde a un gesto típico que solemos relacionar, entre otros actos relacionados, con el acto de leer con atención y concentración. En este sentido, podemos decir que esta actitud de concentración mental es la dominante de comienzo a fin del soneto, y que éste expresa esta actitud por medio de la enfática reiteración de esta vocal tónica. El soneto, sin embargo, nos revela que el acto de leer es un todo complejo, determinado por su sentido orgánico y multivalente en el soneto, el cual hay que describir en toda la concreción que asume en él. En el primer cuarteto, el verbo «escucho» nos indica que este acto de leer es a la vez un escuchar, acto que a su vez se asocia con el mismo gesto fisiológico y fonético que acompaña la pronunciación de la letra *u*. Al preguntarnos *qué* es lo que el hablante escucha, debemos resolver la metáfora que supone el acto de escuchar aquello que se lee, a saber, los «pocos pero doctos libros juntos» (entendiendo que estos «libros» son a su vez metáfora de «los difuntos» y de «los muertos»). Estos libros son metafóricamente las «voces» que el hablante escucha al leer y con las que conversa. Pero a la violencia de la metáfora de leer como un escuchar, se suma la violencia metafórica de que las voces que el lector escucha son voces de «difuntos». Y es aquí donde la *u* tónica adquiere un valor expresivo que no es obvio a primera vista (de hecho, no ha sido indicado por ningún crítico): al decir que escucha estas voces, el hablante no está describiendo el mero acto convencional de leer libros y de enriquecerse intelectualmente a través de ellos, sino que el acto de escucharlos lo pone en la situación extraordinaria de entrar en contacto con los muertos, es decir, suscita en su espíritu el asombro y la exaltación de experimentar una forma de trascendencia (todo lo calificada



que se quiera). El acto de leer pone al hablante en una suerte de trance, y la *u* tónica, expresiva de la actitud concentrada (al leer) y atenta (al escuchar las voces), y, podemos agregar, reflexiva y meditativa (al procesar lo que escucha), califica expresivamente esa actitud concentrada, atenta y meditativa como la de un trance, que a la vez asombra y exalta al hablante. Ya desde este primer cuarteto comienza a adquirir forma el estado de consciencia en que el hablante enuncia su decir.

#### EL LIBRO, OBJETO DE TRASCENDENCIA

A esta luz, me parece que la metáfora que organiza el segundo cuarteto es la de los libros como oráculos de esa trascendencia con la que el hablante entra en contacto al leerlos. Lo que el hablante escucha son los «músicos llamados contrapuntos» de esos oráculos. Como es sabido, los oráculos griegos eran dominio de Apolo, dios de la música y la poesía, por lo que las revelaciones de su oráculo estaban asociadas con la lira de Apolo y, por lo tanto, con la música. El vocablo «músicos» alude a esos oráculos apolíneos, como también la constatación de que las voces de estos oráculos que son los libros de los difuntos son «no siempre entendidos». La metáfora musical «contrapuntos» bien podría aludir a la lira de Apolo, y al modo lírico de comunicación oracular de ese dios, así como a la ambigüedad de sus oráculos, cuyo sentido muchas veces era lo contrario de lo que parecía decir. Lo que el empleo enfático de la *u* tónica en estos vocablos expresa es, además del estado de trance de escucha del oráculo, aquello que el oráculo (los libros) comunica: revelaciones trascendentales de un tipo que aún nos queda por especificar, pero que podemos describir por ahora como revelaciones de verdades trascendentales. Por lo pronto, el valor expresivo complejo de la *u* tónica se extiende también al efecto que esas revelaciones de verdades tienen en el hablante, a saber: «o enmiendan o *fecundan* mis asuntos».

Los tercetos introducen la experiencia de la temporalidad. Es decir, relacionan el estado de consciencia del hablante, que hemos logrado definir en los cuartetos —aunque imperfectamente, pues sólo nos hemos enfocado en el análisis del valor expresivo de la *u* tónica— con esa experiencia de la temporalidad. La *u* tónica expresa la experiencia y la consciencia de la temporalidad por parte del hablante en tres conceptos rectores: en primer lugar, la conciencia de la fugacidad del tiempo, es decir, de que éste no sólo pasa, sino que pasa de una manera vertiginosamente rápida (todo el primer verso del segundo terceto está construido retóricamente, prosódica y estilísticamente para expresar este vértigo —y, como veremos, también algo más que es imprescindible constatar); en segundo lugar, esta fugacidad del tiempo es irrevocable (la reiteración de la *u* tónica en la palabra «fuga» y luego «huye» absorben en sí el sentido «representativo» de la palabra «irrevocable» y sugieren esa irrevocabilidad del tiempo), y en tercer lugar, la calificación enfática de la manera en que el hablante experimenta o vive en la lucidez de su cons-

ciencia esa fugacidad irrevocable: como una prolongada o reiterada injuria («injurias de los años»). Como hemos apuntado, la reiteración de la *u* tónica en los tercetos correlaciona esta experiencia de la temporalidad con el acto de leer los libros, y que hemos precisado como el acto de escuchar oráculos que le comunican al hablante verdades trascendentales. El acto de leer y de escuchar las voces de los oráculos se da en el contexto de este sentirse injuriado por la sujeción de la condición humana a la fugacidad irrevocable del tiempo.

En este punto se hace necesario destacar lo que quizás constituya el momento más intensamente expresivo de todo el soneto, pues es esta expresividad climática la que en gran medida resuelve tanto el problema de intuir la expresividad específica del poema, como el contenido representativo del mismo y que ninguna de las descripciones del soneto formuladas por los críticos antes citados consigna. Martínez Bonati ya señalaba que la intuición del componente expresivo de un poema es indispensable para comprender el contenido representativo (lógico-conceptual) del mismo. Este momento expresivo se da en el primer terceto. Al analizarlo desde el punto de vista de la sintaxis, López Grigera no destaca su irregularidad sintáctica, la cual resulta enfática y deliberada por parte de Quevedo pues el poeta se ha preocupado de que la sintaxis de los cuartetos y del segundo terceto se estructure por comparación de una manera llana y regular. La sintaxis del primer terceto constituye, de hecho, un hipérbaton, el único del poema. Esto es muy significativo y tiene de fondo una finalidad expresiva de resonancia en todo el poema. La oración que conforma este terceto está estructurada de manera tal que todo el sentido de la misma se concentre en el último verso y, en particular, en la primera palabra y sílaba de ese verso. Los dos primeros de este primer terceto producen un efecto de intensidad acumulada – en la medida que se prolonga la expectación por el sentido que les ha de dar el verbo principal, y por la carga emocional de la consciencia lúcida de las «injurias de los años» (es decir, la vivencia del patetismo de la conciencia de temporalidad) que introduce en particular el segundo verso. Toda esta intensidad alcanza su clímax, tanto fonético como semántico, en esa primera sílaba del tercer verso, sin duda la más expresiva de todo el soneto: «/lbra». Llama la atención el hecho de que sea una *i* tónica la vocal en la que converja y de la que emane como una deflagración, se podría decir, toda la energía expresiva del soneto. Como constatamos, la *i* es la vocal tónica menos frecuente de todo el soneto (sólo hay cinco *i* tónicas en todo él). Pero es justamente por esto mismo que esta liberación de energía fónica y semántica resulta tan poderosa en su expresividad, porque todo el poema apunta a ella y se resuelve expresivamente en ella. Es válido el principio de la preponderancia vocálica que invoca López Grigera como generadora del estilo «grave» del soneto, y que en mi lectura se traduce como gravedad «expresiva» y rectora del poema. En esto concuerda absolutamente con López Grigera. Pero el principio opuesto puede ser igual y

simultáneamente válido, como es el caso en este soneto: la expresividad o tonalidad grave dominante del soneto está decisivamente calificada por la expresividad puntual de la vocal tónica menos frecuente del mismo. Me parece que ambos principios son utilizados de manera deliberada y por lo demás tremendamente efectiva por Quevedo. Pero ¿qué es lo que esta vocal, esta sílaba, y este verbo tan enfáticamente expresan?

#### JÚBILLO METAFÍSICO

En el contexto sintáctico del terceto (y por extensión la *i* tónica y el fonema *li*), este verbo expresa, en primer lugar, aquello que «representa» literalmente, es decir, desde el punto de vista restrictivo de su contenido lógico-conceptual en el terceto. Pero no cabe duda que este sentido lógico-conceptual, que es el que destacan los críticos, no es el único sentido. Como remarcamos, el hipérbaton que estructura este terceto sirve el fin de crear la carga expresiva de este verbo, carga que no conlleva el sentido meramente literal. Como clímax del hipérbaton (y del poema en general), el sonido de la primera sílaba de este verbo expresa la visceralidad del sentimiento de reivindicación de la dignidad humana y espiritual de «las grandes almas», que, gracias a «la imprenta», se sustraen de un modo limitado, sin duda, pero también humanamente significativo y afirmativo, de las injurias de los años y de la fugacidad irrevocable del tiempo. En segundo lugar, expresa esta misma reivindicación visceral un sentimiento de júbilo «metafísico», por llamarlo de alguna manera. Este júbilo da lugar a su vez a la euforia de la consciencia del hablante. Ésta consciencia eufórica y jubilosa, intensamente sentida por cuanto se confronta con plena lucidez a la experiencia de la temporalidad, es la que quizás mejor describa el estado de consciencia que posee al hablante lírico que nos habla en este soneto, así como el sentido que para él reviste su acto de leer los «pocos pero doctos libros juntos».

Con todo, el terceto final califica esa jubilosa euforia «metafísica» que lo arrebató al conversar con los difuntos. Ciertamente no se trata de un júbilo y euforia desatados ni estridentes, sino más bien contenidos e intensos, en consonancia tanto con la gravedad estilística que López Grigera ha identificado en todo el soneto (correlativa de la elevación espiritual que anima y posee al hablante), como con el estado de trance oracular que apreciamos en los cuartetos y que se extiende a los tercetos, hasta el enfático último verso con la reiteración final y deliberada de la *u* tónica de *estudios*.

El primer verso de este terceto final está construido con el fin de evocar el paso vertiginoso e «irrevocable» del tiempo. Pienso que para este fin se hace necesario destacar en la lectura (mental u oral) el acento prosódico de la *u* en la palabra «huye», que en una lectura natural que no tomara en cuenta el sentido del verso, y del soneto como un todo, no se destacaría, y por cierto hacer la sinéresis en «la hora» de manera que se lea «l'hora». Leído de esta manera, marcando las *u* tónicas, en especial la

segunda («huye»), a la vez que la *a* tónica (en la palabra «irrevocable») expresiva del horror metafísico de la consciencia de la temporalidad, el verso «expresa» no sólo el paso vertiginoso del tiempo, sino además la correlación entre la consciencia lúcida del paso fugaz del tiempo («tema» específico de los dos primeros versos de este terceto final) y el trance de la escucha de las voces de los «difuntos» (que la repetición de las *u* tónicas nos vuelve a hacer presente), como asimismo, la euforia jubilosa del hablante (introducida expresamente en el primer terceto, pero presente por implicación *a priori* en todo el soneto y el terceto final), quien en este punto vive el tiempo o es consciente de su paso pero desde esa euforia jubilosa de reivindicación metafísica de cara a las «injurias».

Y es esto justamente lo que explica el sentido del segundo verso de este último terceto, a saber, que, como el mismo Quevedo dice en otro texto, en la «conversación con los difuntos» él «logra» el tiempo, es decir, lo experimenta en su absoluta plenitud, y por lo mismo, no lo pierde ni dilapida. Creo que en el segundo verso de este terceto final, la palabra «aquella» conlleva toda la carga semántica de esta reivindicación del ser humano de cara a su sujeción inexorable al poder destructivo del tiempo; me parece incluso que se debe leer en ella una expresividad a la vez voluntariosa, triunfal y orgullosa. No deja de ser significativo que esta palabra, que no es más que un pronombre demostrativo (referido, sí, a «la hora», el tema central de los tercetos), sea a la vez una de las palabras más expresivas de toda la pieza, es decir, que desde el punto de vista lírico connota (o expresa) mucho más de lo que denota (o representa), o, dicho de otra manera, que el sentido expresivo de esta palabra excede con creces su sentido lógico-conceptual.

#### APOCALIPSIS DE LA CONCIENCIA

Lo mismo es el caso de la *e* tónica, que aquí se puede decir que revela el sentido expresivo de su uso (como afirmación visceral de la propia dignidad de cara al poder abrumador del tiempo), dominante en todo el soneto, como asimismo el sonido *k* de la sílaba tónica «aquella», y, por último, la *a* final, que expresa la liberación eufórica que el hablante constató en el primer terceto, y que extiende su sentido expresivo a las otras *a* tónicas del soneto, pero también a las átonas, particularmente aquellas con que terminan cada una de las rimas de los tercetos, que encuentran en este sentido expresivo su razón de ser.

Es de notar a la vez el uso reiterativo del fonema *k* en este segundo verso al inicio de sendas sílabas tónicas en las palabras *aquella*, *cálculo*, y *cuenta* (además de la *k* de la segunda sílaba, átona, en *cálculo*). Se puede afirmar que el poeta le confiere a cada verso en particular una expresividad privativa dominante, que depende del énfasis «representativo» de cada verso —aunque no se limita a él, pues como hemos visto, aporta algo adicional—. En este caso, el sentido expresivo de la *k* de *aquella* se extiende a todo el verso mediante la reiteración del fonema.

Esto resulta evidente si reflexionamos sobre el sentido alusivo de la palabra *cálculo* en la frase «el mejor cálculo cuenta», que ha sido explicada por varios lectores con referencia a un verso de Persio. En esta acepción, «*lapillus*» se suele traducir como «piedrecita», y no como «cálculo» pues esta última palabra tiene otras connotaciones en español, a saber, los dos sentidos específicos que el vocablo posee hoy (en los campos semánticos de las matemáticas y medicina), y que se apartan del sentido literal de la palabra latina «*calculus*».

Se justifica la traducción que hace Quevedo de «*lapillus*» en función de la expresividad que desea conferirle al verso, y que sólo la palabra «cálculo» (que sería aquí un latinismo) y sus dos fonemas *k* le proveen. Pero por otro, se puede ver en la elección por parte de Quevedo del vocablo «cálculo» una alusión a un pasaje de la versión latina (*Vulgata*) del libro del *Apocalipsis* en que este vocablo latino apunta justamente, y con mayor relevancia que «*lapillus*» o «piedrecita», a la experiencia de la plenitud espiritual de la consciencia. El pasaje se halla en el capítulo segundo, versículo 17, y dice así:

*Qui habet aurem, audiat quid Spiritus dicat ecclesiis. Vincenti dabo ei de manna abscondito et dabo illi calculum candidum, et in calculo nomen novum scriptum, quod nemo scit, nisi qui accipit*<sup>14</sup>.

En español se ha traducido este pasaje de la siguiente manera:

El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias: al vencedor le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca, y, grabado en la piedrecita, *un nombre nuevo* que nadie conoce, sino el que lo recibe<sup>15</sup>.

Destacaría en este pasaje por una parte la correlación que se hace entre el vivir bien —en este caso, el vivir cristiano, el vivir en orden a la justicia cristiana— con la posibilidad de acceso a lo que podríamos llamar el apocalipsis de la consciencia, es decir, de la experiencia del sentido pleno de la vida; en lenguaje romántico, podríamos decir «la experiencia del absoluto». Por otra, el hecho de que esa plenitud o apocalipsis de la consciencia tenga un sello individual: es absolutamente plena, pero de una manera privativa, diferente y personal para cada individuo.

El pasaje bíblico parece decir que la intuición, el conocimiento y la vivencia de la divinidad es el fruto de la vida espiritual autónoma e incluso incompatible, incommunicable, de cada persona. El soneto de Quevedo expresa justamente esta individualidad privativa de la consciencia, como asimismo la individualidad privativa de la experiencia del absoluto, o el apocalipsis de la consciencia. Pero lo que se destaca en el soneto, por contraste con este pasaje del libro del *Apocalipsis*, en que se accede a la experiencia de la divinidad siguiendo hasta las últimas consecuencias la ortodoxia del Evangelio de Jesucristo, es que en el soneto se accede a la plenitud de la consciencia entendida más restrictivamente en

<sup>14</sup> *Novum Testamentum Latine*, p. 636.

<sup>15</sup> *Biblia de Jerusalén*, p. 1693.

clave secular, aunque este «lograr» el tiempo en el mundo no contradiga necesariamente el concepto cristiano del tiempo como algo que se trasciende (a saber, en la eternidad, en la vida después de la muerte), pues la trascendencia cristiana también se vive en el mundo en la medida que el cristiano vive su fe activamente. Mediante la «conversación con los difuntos», que la dedicación a «la lección y estudios» hace posible, la consciencia individual experimenta su fecundidad y su mejoramiento. Más que el producto específico de esa fecundación y mejoramiento de la consciencia, lo que el soneto resalta es que el apocalipsis secular consiste en vivir la fecundación de la propia consciencia. La alusión, si efectivamente se tratase de una alusión, al pasaje citado del libro del *Apocalipsis*, pondría en relación la experiencia del absoluto, de la divinidad posiblemente, con el estado eufórico y jubiloso de la consciencia en trance de fecundación. Como habíamos dicho, es esta euforia y júbilo que la vivencia de la fecundación de la propia consciencia obra en el hablante lo que el soneto como un todo expresa.

#### LA FUNCIÓN EXPRESIVA DESDE EL SISTEMA DE RIMAS

Conviene explicar ahora el sistema de rimas del soneto en lo que atañe a su valor expresivo. Ya interpretamos el uso expresivo de las *u* tónicas en los cuartetos, y vimos que este uso se extiende a los tercetos. Pues bien, las rimas consonantes de los cuartetos son en *-ertos* y *-untos*, la primera de éstas abraza o enmarca a la segunda en ambos cuartetos. ¿Cuál es el sentido expresivo de estas rimas? Tomo como punto de partida para interpretar la rima en *-ertos* lo que acabamos de notar a propósito de la palabra «aquella», a saber, toda la carga expresiva de la *e* tónica, y que explicamos diciendo que expresaba voluntad, triunfo y orgullo.

En el contexto del segundo terceto, la *e* tónica va seguida —la palabra termina— en una *a* átona, expresiva a su vez de la liberación constatada por el hablante en el primer terceto. Pero en los cuartetos, la rima en *-ertos* no termina en *a* átona, sino en *o* átona. López Grigera nos enseñó que el uso de la *o* en este soneto era expresivo de la gravedad estilística del mismo, y nosotros indicamos que esa gravedad se hacía extensiva al estado de consciencia del hablante, dominado por la gravedad, la seriedad de lo que está mentando. Este sentido expresivo de la *o* átona está sin duda presente en las rimas de los cuartetos. Pero esta *o* átona de las rimas de los cuartetos, y de esta primera rima en particular, también conlleva otras dos cargas expresivas. En primer lugar y en virtud de su similitud fonética, cumple una función expresiva análoga a la de la *u* tónica, tal como la describimos en su momento: como la *u* tónica, también ella es expresiva de la actitud concentrada (al leer) y atenta (al escuchar las voces de los difuntos), reflexiva (al procesar lo que escucha), asombrada y extática (al entrar en lo que calificamos como «trance» con esas voces trascendentes, u oráculos *sui generis*). En segundo lugar, la *o* átona expresa lo que la *o* tónica en las rimas de los tercetos, y que yo describiría como una

convicción eufórica de la fortaleza espiritual que el hablante alcanza al dedicarse en su retiro a «la lección y estudios» y al ir constatando cómo «mejora» gracias a ello. Respecto de la rima en *-untos*, ya comentamos el sentido expresivo de la *u* tónica y de la *o*, átona en este caso.

Sólo un comentario más sobre las dos rimas de los cuartetos. Ellas preparan el sentido expresivo de las rimas de los tercetos, al menos en dos aspectos que me parecen evidentes. Primero, el lexema *-un* (en el que el sentido expresivo de la *u* tónica va unido y es potenciado por la expresividad nasal de la *n*, evocadora de la reflexión y, una vez interpretados los cuartetos, del trance y escucha oracular del hablante) tiene un eco (en virtud de la misma *n* precedida de vocal) en el lexema *-en* de los tercetos (*ausenta*, *imprenta*, *cuenta*), el cual vincula la afirmación triunfal de la *e* tónica (cuya máxima expresión se da en la palabra *aquella*) con el trance oracular de los cuartetos, que en los tercetos asume de manera expresa la euforia jubilosa (si bien, como indicamos, el estado de consciencia del hablante a lo largo de todo el soneto está dominado por esa euforia jubilosa).

En segundo lugar, resulta notoria la terminación en *-os* de todas las rimas de los cuartetos, vale decir, de una *o* átona, que anticipa y prepara la *o* tónica de la rima de los tercetos, la cual, podríamos decir, «se realiza» o «cumple» su valor expresivo latente y potencial en los cuartetos en la resolución tónica, eufórica y afirmativa de los tercetos. Por lo mismo, se puede decir que en los cuartetos la euforia que se desata en los tercetos está en estado de latencia o de potencia, mientras en los tercetos se hace patente y se manifiesta. Es notorio asimismo el que las rimas de los cuartetos terminen en una vocal cerrada seguida de *s*, consonante sibilante que por un lado reafirma la expresividad oracular, y que al mismo tiempo fuerza la retención de esa expresividad oracular (ocluyendo la terminación de la rima con dicha consonante), manteniendo el estado de trance y reconcentración contenido, y generando, por lo mismo, la expectación de su resolución o liberación.

Esto explica, a mi modo de ver, la rima de los tercetos, en particular, la marcada expresividad de la enfática *a* final (no obstante su atonalidad) con que terminan todas sus rimas: tanto la fuerza de la voluntad, el sentimiento de triunfo y el profundo orgullo espiritual que expresa la *e* (*ausenta*, *imprenta*, *cuenta*) y que apreciamos en su máxima expresividad en el vocablo *aquella*, como la convicción de reivindicación espiritual que expresa la *o* (*vengadora*, *hora*, *mejora*) —que aquí en los tercetos se descomprime, resolviendo y liberando su carga expresiva contenida en las rimas de los cuartetos—, son afirmados y «consagrados» por esa *a* final cuya expresividad podríamos describir como «liberadora» y «celebratoria», en confirmación de la tonalidad eufórica y jubilosa explicitada en los mismos tercetos.

Me he detenido quizás más de la cuenta en la descripción de la expresividad del sistema de rimas del soneto, pero me parece que esta descripción sirve además para dar una idea de la complejidad, sutileza y

eficiencia expresiva de la urdimbre verbal de todo el soneto, la razón expresiva de su trabazón formal, donde entiendo por «formal» no sólo su «argumento» o disposición lógico-conceptual, sino además la construcción de cada estrofa en sí misma, la sucesión de las estrofas, la sintaxis, las metáforas, el sistema vocálico, el sistema de consonantes, el sistema de rimas, la semántica del vocabulario, todo ello concebido con la finalidad de generar la particular expresividad del soneto. Sirve para confirmar, en suma, la interpretación fenomenológica que hemos hecho del mismo partiendo del análisis retórico de López Grigera.

#### LA «ECONOMÍA VERBAL» DE LA ESCRITURA DE QUEVEDO

La lectura que hace Darío Villanueva parece aceptar en lo sustancial la lectura de López Grigera, y creo que es básicamente correcta en su descripción lógico-conceptual, o «representativa». Por momentos, Villanueva constata el valor expresivo del poema, aunque sin ahondar en él, y privilegiando el sentido lógico de los versos y de las unidades de sentido. Como he intentado mostrar, el sentido expresivo del soneto es el sentido del soneto, de modo que si bien el sentido lógico-conceptual es imprescindible para comprenderlo, no es suficiente, pues constituye la base referencial sobre la que se erige la expresividad del soneto, que viene a ser la esencia misma del soneto como poema.

Si Darío Villanueva ofrece una lectura correcta, pero restringida, del sentido representativo del poema, Antonio Carreira, que coincide con él, aduce una serie de argumentos con los que cuestiona la economía verbal del soneto, y con ello el tenor básico de la apreciación que hace Villanueva. Como apuntamos anteriormente, Carreira está de acuerdo con Villanueva sobre el sentido del poema:

La clave del poema, como bien ha visto D. Villanueva [...], está en la forma del contenido: la metáfora de la lectura como *conversación*, desarrollada en el primer cuarteto<sup>16</sup>.

Pero ya hemos mostrado que tal lectura, sin ser incorrecta, sino, más bien, incompleta, constituye una reducción del poema al sentido lógico que se puede constatar previo a la intuición de la expresividad del poema. Ésta modifica la constatación lógico-conceptual inicial en un sentido decisivo. Sólo una vez intuida y comprendida la expresividad del soneto se puede comprender debida y cabalmente el sentido lógico-conceptual del mismo. Y este sentido lógico-conceptual que resulta de la comprensión del poema como poema, vale decir, como expresividad, no termina en sí mismo, no se agota en sí mismo (es decir, en una afirmación lógica, como la que propone aquí Carreira), sino que revierte, como dirigiendo nuestra atención, a la experiencia «indecible» (como la describe Martínez Bonati) de la expresividad, del lirismo del soneto. Lo que se constituye en una lectura fenomenológica del soneto (es decir, en una

<sup>16</sup> Carreira, 1997, p. 92.



lectura pretendidamente «esencial») no es un sentido lógico, sino una experiencia que podemos llamar «expresiva», «lírica» o «estética», de modo que el acto de comprender el poema apunta de vuelta al poema mismo, invitando a su relectura con un mayor aprecio y un mayor disfrute de su esencia misma, que sólo se objetiva como expresividad irreducible en la experiencia de releerlo. El ejercicio interpretativo sólo puede apuntar hacia la expresividad del poema; tal es su limitación intrínseca, pero también radica en esa limitación su virtud.

Carreira realiza una serie de juicios de valor sobre la composición verbal del soneto. Cuando dice: «No es, por tanto, en la sustancia del contenido donde se encuentra idea alguna original», parece presuponer dos cosas. Por un lado, la reducción del soneto a una «idea», lo que ya hemos intentado rebatir, y, por otro, en buscar la «originalidad» del soneto en una idea (que Carreira identifica en «la metáfora de la lectura como conversación»). Por original que sea esta «idea», ella no constituye de suyo la «originalidad» del poema. La originalidad del poema como poema radica en su expresividad, que gobierna todo el soneto en todas sus dimensiones, incluso las más nimias, como es el caso de la *i* tónica en la palabra «libra», y la *e* tónica en la palabra «aquella» (por mencionar sólo los detalles de la factura de un poema que aprovecha concienzudamente los recursos expresivos del lenguaje y sus formas). Pero ella gobierna también, justamente, el contenido «representativo» (la «idea»), que se ve significativamente calificado por la expresividad que el poeta imprime al signo comunicativo que es el poema como un todo. Este contenido así calificado adquiere elementos esenciales que el sentido estrictamente lógico-conceptual de los versos no posee (como hemos intentado mostrar). De modo que la «idea» o dimensión «representativa» del poema bien puede ser original, pero no sólo de la manera que señala Carreira, sino de una manera más orgánica y diferenciada, que la función expresiva del soneto como un todo orgánico constituye como tal.

#### ¿PLEONASMOS?

Pero la crítica de Carreira se centra sobre todo en lo que considera los pleonasmos del soneto, característicos, sostiene, del Quevedo poeta: «la tendencia de Quevedo al pleonismo en su obra poética es muy notoria»<sup>17</sup>. Antes de repasarlos, recordemos lo que constata Heinrich Lausberg a propósito de los dos usos posibles del pleonismo. Uno, con valoración positiva y elogiosa: «surabondance des termes, donnant plus de force à l'expression, comme: *je l'ai vu de mes deux*»; y otro, con valoración negativa: «redondance, emploi de mots inutiles dans l'expression de la pensée»<sup>18</sup>. El argumento de Carreira se concentra en esto último, en la redundancia e inutilidad de varias palabras, lo que afectaría a la economía del soneto.

<sup>17</sup> Carreira, 1997, p. 93.

<sup>18</sup> Lausberg, 1995, p. 372.

En primer lugar, «el leve pleonasmo que encierra el v. 7», a saber, el de la adjetivación redundante «músicos [...] contrapuntos». En la nota 8 de su artículo, Carreira explica:

El término *contrapunto* está usado aquí como tecnicismo musical: el movimiento horizontal de dos o más voces cuya superposición origina armonía que al menos en el arsis [*sic*] de cada compás debe ser consonante. El epíteto *músico* no añade nada, ni siquiera para formar el oxímoron, que ya existía en la versión original. Tampoco las expresiones de este v. 7 tienen que ver con el ritmo, contra lo que afirma Federico Bravo en su reciente estudio del soneto<sup>19</sup>.

La palabra «músico» en el contexto de este soneto propone un problema de interpretación como adjetivo de «contrapuntos». Carreira explica respecto de este último vocablo:

No es que los libros nos hablen en contrapuntos, es decir, formando contrapuntos, sino [*sic*] dentro de ellos, pues la conversación, imagen de la lectura, es ella misma el contrapunto: superposición o alternancia de dos voces silenciosas, la del autor, que habla a través de su libro, y la del lector, que lo escucha y le redarguye<sup>20</sup>.

Pero Carreira mismo está interpretando en este pasaje la palabra «contrapuntos» en un sentido no musical, como «superposición o alternancia» de *voces*, cierto, pero no de voces musicales (es decir, voces — literal o metafóricamente— líricas, armoniosas o melodiosas), sino discursivas (lo que los libros dirían, por un lado, y lo que el lector barruntaría, por otro).

Pero si esta fuera la lectura correcta, el vocablo «contrapuntos» deberá ser entendido en un sentido no musical, y el adjetivo «músicos» será, además de redundante, inoperante, pues le estaría confiriendo a la discursividad de los (supuestos) polos de los «contrapuntos» (las voces de los libros y del lector) una cualidad musical que no poseen. La metáfora musical en la que el poeta insiste y que organiza este verso se resuelve (en la lectura de Carreira) en un contraste o alternar de pensamientos discursivos. Semejante lectura parece ir en contra del sentido que la misma metáfora musical está proponiendo. Me parece que Carreira malinterpreta el sentido de «contrapuntos» proyectando en él algo que se describe en el primer cuarteto (a saber, la «conversación» entre el hablante y los libros). Esta proyección es innecesaria, pues en este segundo cuarteto, que constituye una amplificación del cuarto verso del primer cuarteto («y escucho con mis ojos a los muertos») el hablante está destacando el efecto que la «escucha» de esos libros tiene en él, el efecto en él de esos oráculos que son los libros, no el alternar (ir y venir) entre él y los libros en la conversación.

Contra lo que afirma Carreira, diría que el hablante lírico sí está describiendo aquí la manera en que esos libros le hablan, y no otra cosa (no

<sup>19</sup> Carreira, 1997, p. 90.

<sup>20</sup> Carreira, 1997, p. 92.

la conversación, sino sólo uno de sus aspectos, la escucha por parte de él, y el efecto en él de lo que «escucha»). Me parece que sólo así se puede comprender el vocablo «contrapuntos» y su adjetivación «músicos», es decir, el sentido gravitante de lo musical en la escucha oracular de «los difuntos». El segundo verso del cuarteto confirma esto, pues ahí se describe el efecto que los libros tienen en el hablante: «o enmiendan o fecundan mis asuntos». El hablante no redarguye lo que dicen esos libros. Al contrario, el énfasis está aquí en la autoridad, en el ascendiente, y en la numinosidad de los libros, y, por implicación en la receptividad y sensibilidad del hablante que intuye en ellos todas esas cualidades, que en este segundo cuarteto *obran* en él.

Pero ¿de dónde nace esa autoridad, ese poder, esa numinosidad capaces de enmendar y fecundar? Ya mencioné la alusión al oráculo de Apolo —y a la lira de Apolo— que esconde el segundo cuarteto (los libros como oráculos), y, por extensión, todo el soneto. Creo que el sintagma «músicos callados contrapuntos» debe ser entendido en este sentido metafóricamente lírico y trascendental, vale decir, en el sentido de «apolíneos», «oraculares», «sibilinos», o, quizás, aún mejor, como «órficos» «contrapuntos», pues la musicalidad metafórica a la que aluden estos cuartetos (y el soneto como un todo, por cierto) es la de quien escucha a los muertos (es decir —aun más que un sacerdote de Apolo, un oráculo, o una sibila— un Orfeo, o un sacerdote órfico), y el acto de leer como el descender de un lírico Orfeo al mundo de los muertos. A esta luz, se puede afirmar que el soneto propone la lectura como un rito órfico que renueva al oficiante (el lector de los «doctos libros»), dándole nueva vida, infundiéndole su inefable sabiduría, y sólo en virtud de ello corrigiéndolo y fecundándolo.

Por último, «en contrapuntos» bien podría aludir al «tipo de lectura en que se salta de [un libro] a otro»<sup>21</sup>, pero, a la luz de lo que venimos diciendo, incluso esta interpretación parece innecesaria, y posiblemente equivocada (en lo que respecta estrictamente a este segundo cuarteto). Carreira no ofrece ningún argumento en contra de la interpretación de esta frase adverbial como referida a la manera en que los libros hablan. Pero la metáfora musical y su sentido alusivo apuntan precisamente a aquello que los libros comunican, trátase del pensamiento discursivo o filosófico al que parece referirse Carreira, o de la poesía lírica.

En cuanto a la poesía lírica, basta tomar este mismo soneto de Quedo como ejemplo: su sentido orgánico sólo se puede comprender una vez intuita su expresividad, que consiste en el contrapunto entre todos los aspectos formales del poema y el sentido lógico-conceptual del mismo. Un poema, en particular un soneto, es una caja de música y de resonancias, cuyos contrapuntos deben ser intuitos y «escuchados» para que pueda ser captado su sentido orgánico y preponderantemente expresivo. Respecto del lenguaje discursivo, cada género discursivo está compuesto a partir de su propio sistema de «contrapuntos». Piénsese en

<sup>21</sup> Carreira, 1997, p. 92.

la oratoria forense: su estructura retórica (su *dispositio*) consiste en los contrapuntos que conforman el *exordium* y la *conclusio*, la *narratio* y la *argumentatio*, y en la *argumentatio* misma los argumentos a favor y los argumentos en contra. Para comprender lo que dice un discurso forense, se debe «escuchar» estos «contrapuntos» que conforman sus distintas partes. El sentido de la Biblia misma consiste en un contrapunto (de hecho, una serie riquísima de contrapuntos) «tipológico» entre Antiguo y Nuevo Testamentos, que hacen su sentido tan profundo e inagotable. También la Biblia hebrea se ha leído en clave tipológica. La lógica de Hegel comprende el pensamiento como un encadenamiento de contrapuntos entre tesis y antítesis (el contrapunto entre ambas genera una inédita síntesis que pasa a ser una nueva tesis que engendra su propia, y nueva antítesis, un nuevo contrapunto). La estructura misma de una oración consiste en un contrapunto entre sujeto y predicado, donde, además, el adjetivo forma contrapunto con el sustantivo, el verbo con el adverbio. En suma, parece ser que todo sentido, ya sea sintáctico, discursivo, lírico, musical, visual incluso, está constituido a partir de un sistema de contrapuntos que le es privativo, y que hay que intuir para que se constituya ese sentido. Me parece que es a esta metafórica musicalidad, intrínseca a toda forma de lenguaje, a la que hace referencia el hablante en este segundo terceto.

El análisis que hicimos de la *u* tónica corrobora esta lectura del adjetivo «músicos», cuya carga expresiva genera sentido a partir de la correlación entre el sentido lógico (representativo, referencial) y su sonoridad. Esta función expresiva explica además el sentido expresivo de aquellos vocablos que Carreira considera pleonasmos, por ejemplo la de «los sinónimos *difuntos* / *muertos*». Tomados en un sentido estrictamente lógico-conceptual (denotativo), se trata de sinónimos. Pero la repetición conceptual sólo se justificaría a partir de una razón no conceptual, como sería la de la función expresiva de estos dos vocablos. En el análisis de las vocales tónicas, y en el análisis del sistema de rimas, vimos que la *u* y la *e* tónicas son las dominantes en el soneto, y reflexionamos en torno al valor expresivo de ambas, constatando que poseen un valor expresivo esencialmente distinto. De un lado, la *u* tónica es expresiva del estado de consciencia de trance del hablante (en la escucha de los oráculos y en el encendimiento de su consciencia que resulta de esa escucha); de otro, la *e* tónica, que alcanza su clímax expresivo en la palabra «aquella» del penúltimo verso, expresa, como dijimos, la reivindicación del ser humano de cara a su sujeción inexorable al poder destructivo del tiempo. Provistos de esta diferente carga expresiva, estos dos vocablos «significan» cosas muy distintas —aunque complementarias—. «Difuntos» da a entender el estado de trance y el efecto que ese trance tiene en el hablante. «Muertos» da a entender, si se nos permite expresarlo en términos idealistas, el triunfo del espíritu humano de cara a la consciencia del poder del tiempo de acabar con la vida de las «grandes almas». De ser acertada esta lectura, la palabra «muertos» posee en

este soneto un marcado sentido órfico: los muertos vivifican a los vivos, la consciencia de la vida nace de la interiorización de la realidad de la muerte en el contacto, a través de los libros, con aquellos «que la muerte ausenta». Con todo, es posible hacer una distinción conceptual en la etimología de estos vocablos. «Difuntos» significa «aquellos que han dejado de fungir», es decir, «aquellos que han dejado de desempeñar un oficio o una función»; por contraste (relativo), «muertos» destaca más enfáticamente la condición *post mortem*, por así decirlo, lo definitivo de la muerte de esas personas. Hay por lo tanto una gradación lógico-conceptual en lo que respecta a estos dos vocablos entre el tercero y cuarto versos de este cuarteto: el hablante vive en conversación con quienes *alguna vez vivieron* (tercer verso); y escucha con sus ojos a los que *ahora están muertos* (cuarto verso). Ya destacamos el doble sentido órfico de este último vocablo, a saber, la unión metafísica del hablante con los muertos (su interiorización de la muerte definitiva de esas «grandes almas»), de un lado, y, de otro, la euforia de triunfar de la muerte logrando el tiempo gracias a la escucha de esas grandes almas.

#### EN FUGA IRREVOCABLE HUYE LA HORA

Carreira menciona otro pleonismo:

D. Villanueva [...] ha detectado el más llamativo del soneto en el v. 12: «en fuga irrevocable huye la hora», que contiene uno poco justificable, pues *fuga* y *huir* son lexemas con sentido y etimología comunes<sup>22</sup>.

Es cierto que ambos vocablos tienen un sentido y etimología comunes. Pero remito a la lectura que ya he hecho de este verso, el cual está construido con el fin de evocar el paso vertiginoso e irrevocable del tiempo, pero a la vez, siguiendo el sentido órfico señalado, el hecho de que en esta constatación enfática de la temporalidad radica la euforia de la consciencia que vive con plenitud su propia fecundación en el tiempo concreto que vive («la hora») a través de la conversación con los muertos.

Vimos que para apreciar este verso se debe constatar el valor expresivo de las vocales: la repetición de la *u* tónica en *fuga* y *huye* (evocadoras del trance eufórico y jubiloso, a la vez que del paso del tiempo), intermediada por la *a* tónica (expresiva del «espanto» ante la experiencia de la temporalidad destructiva que es la condición radical de la consciencia desde la que ésta alcanza esa euforia), y la afirmación voluntariosa de la *o* tónica final, seguida de la *a* átona, celebratoria y liberadora. Nos parece que, una vez intuida, la expresividad de este verso justifica el recurso a dos vocablos de etimología común. Pero esta misma familiaridad etimológica es lo suficientemente diversa no sólo para justificar la repetición, sino incluso para pasar desapercibida (siempre que se tenga presente la naturalidad de lo que se afirma, así como la expresividad del verso). En este sentido hay que tener presente que lo que

<sup>22</sup> Carreira, 1997, p. 93.

prima a nivel de la *parole* (el idioma español y el uso de estos vocablos en la lengua hablada) es la relativa diferencia entre ambos vocablos, pues el sustantivo *fuga* se relaciona en el uso de la lengua hablada con el verbo *fugarse*, no con el verbo *huir*; y, asimismo, el verbo *huir* se relaciona con el sustantivo *huida*, no con *fuga*. La lectura etimológica resulta suficientemente rebuscada como para descartarla, con lo que también se difumina el pleonismo de valor negativo. El pleonismo, si se acepta que lo hay, es más bien del tipo que Lausberg llama «con sentido positivo», aunque en este caso se trata del sentido positivo de evocar con eficacia expresiva el valor que tienen estos vocablos como elementos del verso, en su aspecto local, y del soneto como un todo.

#### LECCIÓN Y ESTUDIO, UNA CONVERSACIÓN ESTUDIADA

El último «pleonismo» que detecta Carreira es el del último verso. Sostiene que *la lección* y los *estudios* no «acaban de ser ideas suficientemente dispares»<sup>23</sup>. Remite al comentario de Crosby, quien sostiene a su vez que Quevedo «repitió con *estudios* la idea de *lección*, creando así un verso final cuya estructura bimembre remedia en parte la falta de imágenes altamente afectivas»<sup>24</sup>. La lectura que hemos hecho del soneto contradice este comentario de Crosby relativo a la «afectividad» de las imágenes del poema. Se trata, como hemos intentado mostrar, de un poema afectivo en su integridad, de una afectividad nada sentimental («afectiva» en el sentido al que parece apelar Crosby), sino de un estado de consciencia (eufórico, jubiloso) arraigado en la consciencia metafísica de la temporalidad y la muerte. Todos los elementos discretos que componen el poema, formales y semánticos, hasta los más nimios, como hemos mostrado, expresan ese estado de consciencia, generándolo y objetivándolo en la compleja urdimbre orgánica del soneto. También estos dos vocablos. Comencemos por constatar que no son sinónimos, no repiten un mismo concepto, y que las «ideas» que denotan ciertamente son dispares, pero relacionadas. Una cosa es la «lección» (cultismo por «lectura») que se hace de los libros, y otro los «estudios», concepto que supone los actos de reflexión, relectura, interiorización, asimilación, meditación en torno a esa «lección». No basta con leer para «entender» lo que los libros dicen: a la lectura debe seguir el estudio y el complejo de actos que implica el poder llegar a entender e interiorizar el contenido de los libros (por eso éstos están «*siempre* abiertos»). La etimología latina de esta palabra «estudios» confirma, por lo demás, la diferencia esencial de esta palabra y «la lección». «Estudios» tiene su etimología en el verbo latino *studeo, studere* («*to be eager or zealous*», «*strive after*»), del que deriva el sustantivo *studium* («*a busying one's self about or application to a thing; assiduity, zeal, eagerness, fondness, inclination, desire, exertion, endeavor*»)<sup>25</sup>. Este sentido etimológico diverso (que explica el sentido profun-

<sup>23</sup> Carreira, 1997, p. 93.

<sup>24</sup> Carreira, 1997, p. 93.

do de la palabra «estudiante») permite una lectura alterna a la que acabamos de proponer de la relación entre estos dos vocablos, a saber, como hendíadis. El diccionario de la RAE define: «Figura por la cual se expresa un solo concepto por dos nombres coordinados»<sup>26</sup>. Viene al caso recordar una frase de Pascal que cita López Grigera en su artículo:

[Q]ue la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même *une conversation étudiée*, en la quelle ils ne nous decouvrent que les meilleurs de leurs pensées<sup>27</sup>.

«Una conversación estudiada», dice Pascal. A esta luz, se puede interpretar «la lección y estudios» como hendíadis: los dos sustantivos en este último verso conforman un solo concepto compuesto que acoge los sentidos diversos de ambos vocablos (de hecho, dos conceptos diversos), de modo que podemos entender: «la lección estudiada, celosa, aplicada, asidua, entusiasta, apasionada». Nada se repite porque se expresa un solo pensamiento compuesto de dos conceptos, uno de los cuales califica al otro, modificándolo de una manera, no sólo significativa, sino esencial para la comprensión del verso, del soneto, y del estado de consciencia y la actitud del hablante.

Todos estos supuestos pleonasmos que Carreira interpreta como defectos en la composición del soneto, son, en los casos en que convenimos en que se trata de pleonasmos (por ejemplo, no en el caso que acabamos de rebatir, sino más bien en el uso de «difuntos» y «muertos» en el primer cuarteto), repeticiones significativas y expresivas, que, como dice Lausberg, le dan más fuerza a la expresión. Hay que precisar que, en el caso de un poema como «Desde la Torre», no sólo le dan más fuerza a la expresión, sino que juegan una función esencial en la generación del sentido del soneto y de su expresividad (como también hemos intentado mostrar). Carreira acierta en reconocer las repeticiones, pero no en la interpretación que hace de ellas, pues se restringe al sentido conceptual (o etimológico) de los vocablos (donde se da la repetición), soslayando por completo la función expresiva de las repeticiones, lo que en un poema es «esencial» (en el sentido fenomenológico de esta palabra), pues su expresividad se genera mediante un complejo juego de repeticiones y reiteraciones (vocales tónicas, vocales átonas, consonantes, rimas, isocola, estrofas, etc.).

#### SI NO SIEMPRE ENTENDIDOS, SIEMPRE ABIERTOS

Si hay una repetición que se destaque por encima de todas —y que Carreira curiosamente no menciona—, es la del primer verso del segundo cuarteto: «Si no *siempre* entendidos, *siempre* abiertos». Es cierto que

<sup>25</sup> Lewis y Short, 1980, pp. 1768-1769.

<sup>26</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, p. 1197.

<sup>27</sup> López Grigera, 1987, p. 116 (el énfasis es nuestro).

no se trata de una repetición redundante, de un pleonismo propiamente tal. Pero sí se trata de una repetición adverbial dentro de una misma oración, y por lo mismo no deja de llamar fuertemente la atención del lector. Desde el punto de vista conceptual, el adverbio «siempre» significa una misma cosa en ambos casos. Desde el punto de vista expresivo, se trata de dos vocablos que «significan» cosas diferentes: el primer adverbio es una constatación objetiva de la dificultad de comprender el sentido de los libros; el segundo, por contraste, conlleva una carga expresiva que «significa» algo completamente distinto: afirmación de la voluntad de comprender, persistencia ante las dificultades de la lectura, admiración de las «grandes almas» a las que se accede a través de la lectura, fidelidad a esas «grandes almas», necesidad de leer lo que han escrito, lucha contra el sin sentido, aspiración a la grandeza moral, deseo de encausamiento de la propia consciencia.

Pero la interpretación que hace Carreira de estas repeticiones como «pleonismos» se sustenta en una lectura restrictivamente lógico-conceptual, en la que no interpreta el poema como poema y, en particular, no destaca el papel decisivo que juega la función expresiva (lírica propiamente) del soneto y de todos los elementos que lo componen. Como intentamos mostrar, el sentido unívoco y orgánico del poema depende de esa lectura fenomenológica del poema como poema y no como mero sentido lógico-conceptual. La función expresiva califica de manera determinante el sentido «lógico-conceptual», constituyendo un sentido «poético» que excede el sentido lógico de los vocablos. Leer el soneto interpretando sólo el sentido lógico-conceptual de sus vocablos y unidades sintácticas lleva indefectiblemente a una interpretación incompleta e insuficiente que, como en el caso de la lectura que hace Carreira, redundante en una interpretación inorgánica del sentido de las repeticiones que el poeta pone en juego en esta pieza. En nuestra lectura, la composición formal del soneto no tiene desperdicio.

Esto mismo es cierto también de la interpretación de un vocablo que no se repite, pero que es subvalorado por Carreira en cuanto a su posible significación. Se trata de la palabra «cálculo» (v. 13). Carreira lo entiende como:

puro cultismo cuyo significado («piedrecilla», sin la acepción de «cómputo» que añade Villanueva [...]) y sufijo diminutivo sirven de correlato al *lapillo* usado por Persio<sup>28</sup>.

Esta interpretación inorgánica es acorde con su lectura de este soneto de Quevedo como uno de aquellos que delatarían el apresuramiento con que habría escrito gran parte de sus poemas. Se trataría, si entiendo el tenor de su lectura, de un vocablo de relleno, como lo serían también las repeticiones o pleonismos «con valoración negativa», que ya rebatimos. Pero este mismo vocablo «cálculo» bien pudiera tener el sentido «apocalíptico» en clave secular, es decir, de revelación y plenitud de la

<sup>28</sup> Carreira, 1997, p. 93.



consciencia individual y privada, que propusimos en un pasaje anterior. Esta interpretación del vocablo, no como cultismo de relleno, sino como latinismo bíblico alusivo al libro del *Apocalipsis* en la versión de la *Vulgata* está, a nuestro modo de ver, en armonía con el sentido orgánico que descubrimos en nuestra lectura del soneto.

La posibilidad de que este soneto haya sido compuesto por Quevedo en diálogo con la Biblia parece verse confirmado por una muy probable alusión al Nuevo Testamento, la de los dos primeros versos del segundo cuarteto: «Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan o fecundan mis asuntos». Se trata de una alusión a la segunda epístola de San Pablo a Timoteo, capítulo tres, versículo 16, donde aquél recomienda a éste la lectura de las Escrituras, exaltando el valor y provecho que se extrae de su lectura: «Toda Escritura es inspirada por Dios y útil para enseñar, para argüir, para corregir y para educar en la justicia»<sup>29</sup>. Este eco de la tradición bíblica se escucha asimismo en el último verso: «que en la lección [la lectura de los «doctos libros» como textos «sagrados»] y estudios [el proceso de interpretación, reflexión, comentario, interiorización de esa «lección»] nos mejora».

#### FINAL

Y esto no hace más que confirmar la tesis de López Grigera acerca de la composición del soneto. Su expresividad, su lirismo, no nace de la expresión espontánea, inconsciente, de la propia personalidad del poeta como si ésta fuese un *fait accompli* de la naturaleza, del «genio» innato del poeta, para decirlo en términos romántico-naturalistas. La versión freudiana de este romanticismo naturalista es la del sujeto que se expresa sin control sobre su propio discurso, sin saber a nivel consciente el contenido subconsciente de lo que dice y piensa; es decir, sin conocer los procesos psíquicos que determinan su consciencia. Uno de los correlatos poéticos del «freudismo» es la escritura automática de los surrealistas. Nada más lejano de estos movimientos estéticos del siglo xx que la escritura poética de Quevedo. En él, y en el soneto «Desde la Torre» en particular, la expresividad brota de la autoconsciencia, de la deliberación, del dominio lúcido sobre los recursos del lenguaje y de las formas de la poesía, de la hiperconsciencia del yo y de la consciencia metafísica de su lugar en el mundo. La euforia y el júbilo del hablante son expresivos de la fecundación en el tiempo concreto —«la hora»— de la propia consciencia. En «la lección y estudios» el hablante vive y goza de la fecundación de su interioridad, y de la creación y objetivación de su propia individualidad y de su personalidad.

<sup>29</sup> *Biblia de Jersualén*, pp. 1592-1593

## BIBLIOGRAFÍA

- Bell, S. M., «The Book of Life and Death: Quevedo and the Printing Press», *Hispanic Journal*, 5, 2, 1984, pp. 7-15.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976.
- Bravo, F., «El saber del escritor. Por una teoría de la cita», *Bulletin Hispanique*, 97, 1, 1995, pp. 361-374.
- Bühler, K., *Teoría del lenguaje*, trad. J. Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- Bühler, K., *Teoría de la expresión: (El sistema explicado por su historia)*, trad. H. Rodríguez Sanz, Madrid, Alianza, 1980.
- Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 87-97.
- Crosby, J., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1995.
- Lewis, C. T., y C. Short, *A Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- López Grigera, L., «Análisis de un soneto de Quevedo», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1987, pp. 105-116.
- López Grigera, L., «Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo», en *Studi in onore di Guido Mancini*, comp. B. Perinán y F. Guazelli, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 335-347.
- Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983<sup>30</sup>.
- Novum Testamentum Latine*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1992.
- Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. Rey, Madrid y Londres, Támesis, 1999, 2.<sup>a</sup> ed.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Spitzer, L., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982<sup>31</sup>.
- Spitzer, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, intr. F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1980.
- Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo*, Manchester, University, 1995.

<sup>30</sup> Primera edición: Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960. Traducción inglesa: *Fictive Discourse and the Structure of Literature*, trans. P. Silver, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

<sup>31</sup> *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton UP, [Londres, Geoffrey Cumberlege], 1948.